
Las historias que narramos: modelos narrativos y géneros dramáticos imperantes en el cine de ficción costarricense (2008-2012)

The stories we tell: the leading narrative models and dramatic genres in Costa Rican fiction films (2008-2012)

JOSÉ ANDRÉS FONSECA HIDALGO

Centro de Investigación en Comunicación (CICOM), Universidad de Costa Rica
jose.fonsecahidalgo@ucr.ac.cr

Resumen: Este trabajo enfoca su atención en el uso del lenguaje narrativo del cine de ficción costarricense de largo formato. Mediante conceptos y esquemas analíticos de la semiótica y la narratología, se analiza una muestra de 15 largometrajes estrenados entre los años 2008 y 2012, con el fin de descubrir patrones dominantes a nivel de contenido, estructura y género narrativo del relato, para lograr con ello una mejor comprensión sobre el tipo de historias que se narran actualmente desde nuestro pujante campo audiovisual. Los resultados buscan ir más allá de la abstracción académica. Se plantean como puntos de referencia o partida para que futuras personas interesadas en el tema tengan una visión más clara de las tendencias que pueden emular, mejorar o transgredir; los vacíos y oportunidades que pueden explotar; y la responsabilidad que implica el acto de contar historias a través de los medios audiovisuales.

Palabras clave: cine de ficción, cine costarricense, cines nacionales, análisis narrativo, modelos narrativos, géneros narrativos

Abstract: This paper focuses on the use of narrative language in Costa Rican feature-length fiction films. A sample of 15 works released between 2008 and 2012 are studied using theoretical and analytical tools taken from film semiotics and narratology, with the purpose of discovering dominant patterns in narrative content, structure and genre to reach a better understanding of the type of stories that are currently being told by our thriving audiovisual field. The results intend to go beyond academic abstraction and serve as reference points so that people interested in this topic may have a clearer perspective of the tendencies they can emulate, improve or transgress; the niches and opportunities they can benefit from; and the responsibility entailed by the act of telling stories through the audiovisual media.

Keywords: Fiction Film, Costa Rican Film, National Cinemas, Narrative Analysis, Narrative Models, Narrative Genres

Recibido: octubre de 2018; **aceptado:** diciembre de 2018.

Cómo citar: Fonseca, José Andrés. "Las historias que narramos: modelos narrativos y géneros dramáticos imperantes en el cine de ficción costarricense (2008-2012)". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 36 (2018): 35-53. Web.

“¿Qué tipo de historias cuenta el cine de ficción costarricense?” Esta pregunta, en apariencia sencilla, toca una serie de conceptos ricos y complejos a nivel teórico, a los que debemos referirnos si deseamos ensayar una respuesta que vaya más allá de nuestros juicios subjetivos de valor sobre películas específicas. En un momento histórico en el que el cine de ficción de nuestra región experimenta un auge sin precedentes, el análisis narrativo se presenta como una valiosa herramienta para identificar no sólo qué y cómo se narra en el presente, sino también los nichos y oportunidades que se pueden aprovechar hacia el futuro.

Algunos apuntes sobre la noción de “cine nacional”

Al hablar de un “cine nacional” es importante evitar perspectivas reduccionistas sobre el fenómeno que estamos tratando de describir y comprender. Queremos, por ejemplo, ver más allá de las coordenadas geográficas dentro de las que cuales se origina un texto, para no caer en lo que Philip Rosen llama una “tautología trivial” (26): el razonamiento de que cualquier película hecha dentro de las fronteras de un país, pasa automáticamente a ser parte de algo llamado “cine nacional”. Otros criterios similares incluirían la clasificación *a priori* de un proyecto como “cine nacional” por ser liderado o financiado principalmente por talento o capital local.

También conviene alejarse de la engañosa percepción del concepto como la materialización audiovisual de una hipotética “esencia nacional” (26); es decir, pensar que las películas de un país deben evidenciar y compartir indicadores culturales comunes para ser aceptadas como “verdaderamente costarricenses”, “mexicanas”, “guatemaltecas”, etc.

Para Paul Willemsen, la especificidad de “lo nacional” en el cine recae más bien en la dimensión político-económica de un Estado-nación en su relación con ese sector productivo: la creación de marcos regulatorios e instituciones especializadas, fondos de apoyo a proyectos, políticas para el desarrollo integral del sector, etc (33). Desde este punto de vista, un “cine nacional” es aquel que ha sido de alguna forma auspiciado por los mecanismos estatales de fomento; una situación que, como señala el autor, trae consigo inevitables consecuencias en las relaciones de poder que gobiernan el tipo de cine posible dentro de ese sistema (35).

Por ejemplo, el autor advierte que si ese apoyo estatal está condicionado a la reproducción de una determinada imagen “oficial” sobre esa nación, su cultura y sus habitantes, estaríamos en presencia ya no de un proyecto nacional, sino *nacionalista*. Esto entendido como una modalidad de discurso cuidadosamente diseñada y reproducida, no sólo a nivel retórico sino en la misma organización y políticas de las instituciones del Estado, para asegurarse que un conjunto particular y reductivo de supuestos de identidad sea “impreso” en nuestros cuerpos sociales y repetido con regularidad ritual (30).

Pero aún sin caer en este extremo, es importante reconocer que en un sistema productivo cultural como lo es el cine de un país, ya sea una industria consolidada o una en proceso de desarrollo, normalmente encontramos dos grandes

categorías: por un lado, un cine hegemónico que se alinea con los criterios oficiales de ese sistema y por consiguiente cuenta con mayores posibilidades de gozar de su apoyo; y por otro, un cine periférico, contra-hegemónico, o como también se le suele llamar: “independiente”.

Al contar en menor medida con apoyo estatal, este tipo de cine depende de otros factores para su realización: en particular la existencia y patrocinio del sector privado y esquemas de coproducción multinacional. Como bien lo señala Willemen, en la actualidad la mayoría de cines nacionales requieren de este sistema mixto de apoyo para poder existir, sin embargo esta realidad no altera el argumento: hay un segmento de producciones cuyas características no siempre coinciden con los criterios oficiales de fomento, lo que las lleva a trabajar en los intersticios del sistema; un área cuyas dimensiones e influencia varían en el tiempo, según varía la participación y el aporte de esas figuras complementarias (35).

Valga aclarar que no ahondaremos aquí en las dinámicas específicas del financiamiento estatal, privado, o la influencia del mercado en la producción cinematográfica, las cuales merecen un estudio aparte que las explore y analice. En cambio, enfocaremos esta breve discusión en contrastar la noción estabilizadora de “cine nacional” con las complejidades propias de industrias pequeñas como la de Costa Rica. En los últimos 15 años, desde su reactivación en el 2001, el cine de ficción costarricense de largo formato ofrece una serie de ejemplos interesantes de cuán difusa puede ser esa noción. Vemos películas costarricenses hechas por nacionales pensadas para un público interno y con temáticas autóctonas (“Italia 90”, “El Regreso”, “El Psicópata”); como también películas hechas por nacionales para un público *transnacional* (“Caribe”, “Agua Fría de Mar”, “Rosado Furia”); o proyectos que se consideran “nacionales” pero son desarrollados por personas de otras nacionalidades (“Marasmo”, “Donde duerme el horror”, “Tercer Mundo”); y todo realizado tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Esto parece confirmar que, en efecto, ni lo geográfico ni lo identitario parecen ser criterios suficientemente sólidos para definir un “cine nacional”.

A nivel oficial, el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica se basa en una serie de criterios para otorgar un “certificado de nacionalidad”. No obstante, esto no obedece a un proceso exhaustivo de identificación y registro nacional de obras, sino que es una solicitud que autores interesados realizan para cumplir con ese requisito al momento de inscripción en festivales, o para la participación y otorgamiento de fondos (Bermúdez).

En cuanto a un sistema de apoyo estatal, que Willemen define como el principal criterio para comprender ese concepto, es hasta muy recientemente que el campo audiovisual cuenta con fondos de esa naturaleza como el Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas (ProArtes), o el Fondo de Fomento Audiovisual “El Fauno”. También existen actualmente movimientos sociales que se han encargado de propiciar marcos de regulación y fomento para la industria nacional, como por ejemplo la *Ley de Fomento al Cine y al Audiovisual* y la nueva *Ley de Radio y Televisión*, sin embargo estos esfuerzos aún no se han concretado de manera oficial. Por tanto, durante los últimos años

lo más cercano que hemos tenido a un “cine nacional” en Costa Rica -entendido como *un cine posibilitado por esfuerzos institucionalizados de apoyo*- ha estado estrechamente ligado a políticas y actores *transnacionales* de estímulo, principalmente a través de iniciativas como *Cinergia* (en alianza con la *Fundación Ford* y la Agencia de Cooperación Holandesa *Hivos*) o el *Programa Ibermedia* para el estímulo del espacio audiovisual iberoamericano. Aunque estos fondos no están dirigidos al desarrollo del cine de una nación en específico sino al de toda una región, sostengo que podemos extrapolar lo expuesto por Willemen: este sistema cuenta también con sus propios criterios ideológicos, políticos y creativos de apoyo, los cuales inevitablemente establecen relaciones de poder que definen los tipos de cine “más posibles” y llevan a la formación de cines “dominantes” y cines “periféricos” dentro de ese esquema.

Para la directora de *Cinergia*, María Lourdes Cortés, esta situación es una realidad, pero no se basa necesariamente en lineamientos explícitos por parte de la institución de apoyo, sino que depende más del perfil de los distintos jurados que se ensamblan para cada convocatoria y que son quienes -a partir de su perfil, preferencias e interacciones durante el proceso de decisión- determinan finalmente a los beneficiarios. En el caso específico de *Cinergia*, Cortés apunta que se creó siguiendo el modelo de fondos que buscan incentivar el cine que tiene menos posibilidades de conseguir apoyo por parte de inversionistas de corte comercial, cuyo principal interés es recuperar su inversión. Esto a menudo coincide, a su parecer, con propuestas más intimistas y poéticas, y menos “convencionales” en sus temáticas y narrativas (Cortés).

Así pues, nuestro cine de ficción es actualmente un conjunto de obras que emergen entre fuerzas aparentemente opuestas, pero que se complementan en la práctica para posibilitar su realización. Por un lado, está el apoyo y la influencia de fondos estatales y transnacionales que responden a una agenda político-cultural de profesionalización del campo y desarrollo de formas de expresión autóctonas; y que a la vez tiende a privilegiar propuestas no-comerciales con un marcado acento en lo social, lo estético y lo experimental. Por otro lado, encontramos el financiamiento privado e independiente a esos fondos, cuyas producciones pueden exhibir esas mismas características pero también tener una inclinación más comercial y convencional.

Cabe preguntarse, entonces, cómo se refleja esta interacción de perfiles, intereses e ideologías en la oferta narrativa de eso que llamamos “cine nacional”. En el siguiente apartado, se presentan los tres distintos marcos conceptuales desde los que se busca responder esta interrogante. Para efectos prácticos del presente estudio, el análisis se enfoca en (i) producciones audiovisuales de ficción; (ii) de largo formato; (iii) reconocidas como proyectos nacionales por el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica; y (iv) que hayan sido exhibidas comercialmente en salas o circuitos de cine de nuestro país. Asimismo, se delimita la muestra de análisis a esas obras estrenadas entre los años 2008 y 2012, las cuales componen un tercio de la producción histórica total de largometrajes de ficción al momento del estudio (45 largometrajes).

Presentación del estudio

La narratología cinematográfica es el estudio de la capa narrativa del diverso y complejo texto filmico. Esta idea del cine como “texto” está basada en los principios del estructuralismo semiótico, el cual reconoce a las representaciones culturales (entre las que se encuentra el cine) como construcciones semánticas; sistemas de signos que se organizan en enunciados concretos y que persiguen objetivos de comunicación. Como lo explica Seymour Chatman, la teoría estructuralista sostiene que toda narrativa consta de dos partes: la *historia*, que incluye la cadena de eventos, personajes, tiempos, espacios y relaciones que conforman el contenido del relato; y el *discurso*, que se refiere a la forma en que ese contenido es estructurado y expresado. En términos sencillos, dice el autor, la historia es el “qué” de la narrativa, mientras que el discurso es el “cómo” (19). En su obra sobre la narración en el cine de ficción, David Bordwell retoma una distinción similar del formalismo ruso, entre la *fabula* como el material narrativo, y el *syuzhet* como la organización específica de ese material que realiza el autor y que plasma en el texto filmico (49-50).

El presente estudio dirige su atención a ambas facetas del fenómeno narrativo. Parte de un visionado detallado de los 15 largometrajes de la muestra, los cuales son analizados a partir de tres marcos de referencia. Utilizando los parámetros expuestos por Robert McKee, se identifican y contrastan las principales características de las *historias* de la muestra con las de cuatro grandes modelos que articulan la mayor parte de la producción de relatos de ficción en el cine. Asimismo, se aplica la taxonomía propuesta por Charles Ramírez-Berg, con el fin de estudiar el nivel del *discurso* o estructuración narrativa de las obras. Finalmente, se emplea el concepto de “géneros cinematográficos”, según Bordwell & Thompson, para agregar un nivel adicional a la categorización del contenido narrativo.

Esquemas de análisis y su visualización

En “Story”, su influyente trabajo sobre guión y narrativa audiovisual, Robert McKee habla acerca de las variaciones que pueden darse en el proceso del diseño de historias. El autor se refiere a esto como la creación de una “trama” y define este concepto como la pauta de acontecimientos internamente coherentes e interrelacionados, que se despliegan en el tiempo para dar forma a la narración (39). Esas formas, apunta McKee, son innumerables, pero sus extremos crean una serie de coordenadas que conforman un mapa del universo narrativo. Dentro de estas coordenadas se encuentran las cosmologías de los autores; sus múltiples visiones de la realidad y de lo que sus historias buscan representar (40).

El eje principal de este mapa es lo que McKee llama el “diseño clásico” o “arquitraba”; el cual es un nombre más entre muchos otros que utiliza la narratología para referirse al modelo dominante en la creación de historias. Esta particular forma narrativa, que trasciende el tiempo y las diferencias culturales, implica una historia construida alrededor de un protagonista activo y motivado, que lucha contra fuerzas predominantemente externas en pos de su objetivo, a

través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causal, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible (40).

Se trata de un modelo cuyo éxito y permanencia se debe en gran parte a su estrecha relación con aspectos claves de la naturaleza y la experiencia humanas: la centralidad del individuo; el reconocimiento del deseo y la necesidad como motores de nuestro accionar; la presencia constante de adversidad y lucha en la persecución de nuestras metas; la búsqueda incesante de coherencia y clausura; el carácter eternamente cambiante de la realidad y nuestro impulso casi instintivo por la superación, entre otros.

Evidentemente, este esquema refleja posiciones ideológicas muy concretas. Como lo señalan Dancyger & Rush en su crítica al modelo, se trata de una forma narrativa conservadora y moralista, basada en la premisa de que el bien lleva al triunfo; que el mundo es un todo entendible y manejable, que responde a la bondad y a la verdad. El azar de la vida se minimiza; como también aspectos socioculturales e históricos. El centro de todo es el individuo. Su destino está en sus manos, siendo ese el resultado (generalmente positivo) de las acciones que realiza, siempre justificables por su motivación (29-37).

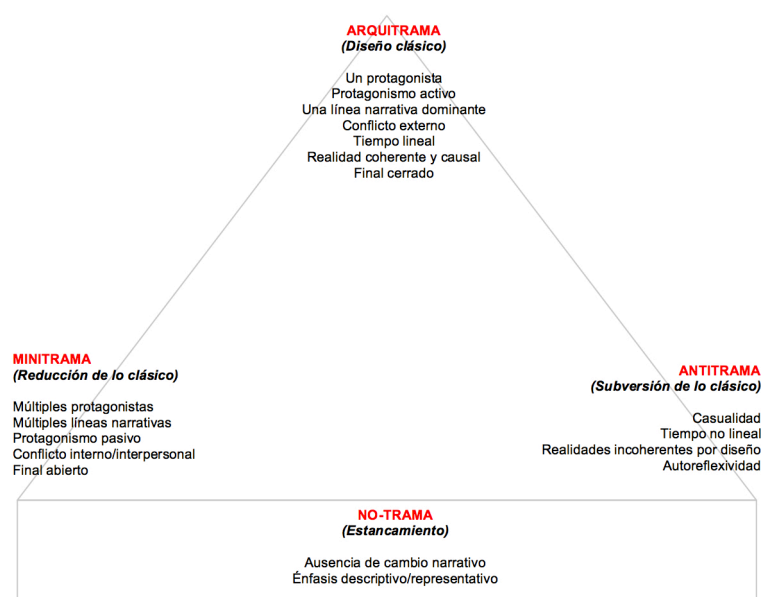
Ante esto, se preguntan los autores, ¿qué hay de la ambigüedad, la arbitrariedad, la sutileza, la marcada falta de propósito o claridad que *también* caracterizan nuestra experiencia y que no hallan cabida dentro del modelo dominante? McKee sostiene que existen tres alternativas principales: La primera es lo que llama “minitrama”, pues busca *minimizar* la rigidez del diseño dominante (39-40). Este modelo conserva algunos rasgos de la arquitrama y reduce otros, en pos de lo que sus practicantes defienden como una representación más verosímil de la realidad. La minitrama hace justamente lo que declaman Dancyger & Rush: realza la ambigüedad, lo sutil, el azar y los ritmos distendidos de la cotidianidad mediante abordajes cuasi-documentales; prioriza la pluralidad de voces y reivindica el papel decisivo del contexto socio-cultural; profundiza en el conflicto interno de los personajes, su dimensión psicológica y emocional; rechaza la resolución unívoca de la historia y fomenta la participación activa del espectador en el proceso de comprensión de la historia.

En segundo lugar encontramos la “antitrama”, llamada así pues *subvierte* el modelo clásico para explotar –e incluso ridiculizar– la idea misma de los principios narrativos formales (40). Mientras que la arquitrama busca presentar la ilusión de un mundo autónomo al que el espectador puede “escapar”, la antitrama hace todo lo contrario: llama la atención de la audiencia al texto como construcción discursiva, quebrando deliberadamente con las nociones de coherencia y causalidad que generan la ilusión de realismo. Este modelo distorsiona o rechaza abiertamente las convenciones del diseño clásico, priorizando tratamientos más líricos, expresionistas y subjetivos.

Finalmente, McKee menciona la posibilidad de algo que llama “no-trama”, la cual define por lo que llama “*estancamiento*”. En las historias de los modelos anteriores, la vida de los personajes presenta un cambio, si bien en los límites de la minitrama ese cambio puede resultar casi imperceptible por producirse en los niveles más profundos del conflicto humano. En este modelo, sin embargo, la

situación en la vida del personaje al final de la historia es virtualmente idéntica a la del principio, por lo que no se concreta un verdadero cambio. Para el autor, los ejemplos de este modelo nos pueden informar y conmover, pero a nivel narrativo se disuelven en un retrato, sea este verosímil o absurdo (49). Juntos, estos cuatro modelos establecen los ejes del diseño narrativo del cine de ficción y la principal matriz analítica del presente estudio:

FIGURA 1: MODELOS DE DISEÑO NARRATIVO Y SUS CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES



Fuente: Elaboración propia, basada en McKee.

Así, la narrativa de los largometrajes de la muestra es examinada y contrastada a este juego de características fundamentales para identificar su posición dentro del esquema. Es importante aclarar en este punto que los siguientes resultados, aunque se basan en los conceptos teóricos expuestos, son el producto de la interpretación personal que el analista hace de los textos y se reconoce que no existe una lectura única ni enteramente exacta de las complejidades del fenómeno narrativo.

Asimismo, es necesario señalar que el enfoque del presente trabajo no está puesto en ofrecer comentario sobre las características de los textos individuales; sino en llegar, a través del análisis acumulativo de estos, a vislumbrar patrones y tendencias narrativas subyacentes en nuestro cine de ficción como concepto general. Desde luego, el punto de partida son los casos particulares de estudio, cuyo contraste con los cuatro modelos delineados por McKee se resume en el siguiente cuadro:

FIGURA 2: PRESENCIA DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS MODELOS EN LAS OBRAS DE LA MUESTRA

Título	ARQUITRAMA							MINITRAMA					ANTITRAMA				NT
	Un protagonista definido	Protagonista activo	Una trama dominante	Conflicto pred. Externo	Tiempo lineal	Realidad coherente y causal	Final cerrado	Múltiples protagonistas	Protagonista pasivo	Múltiples tramas	Conflicto pred. Interno/Interpersonal	Final abierto	Causalidad sobre causalidad	Tiempo no lineal	Realidades incoherentes por diseño	Autoreflexividad	Estancamiento (No-trama)
EL CAMINO																	
EL PSICOPATA																	
LA REGIÓN PERDIDA																	
GESTACIÓN																	
TERCER MUNDO																	
DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS																	
DONDE DUERME EL HORROR																	
A OJOS CERRADOS																	
EL ULTIMO COMANDANTE																	
AGUA FRÍA DE MAR																	
EL SANATORIO																	
EL REGRESO																	
EL COMPROMISO																	
EL FIN																	
TRES MARIAS																	

Fuente: Elaboración propia.

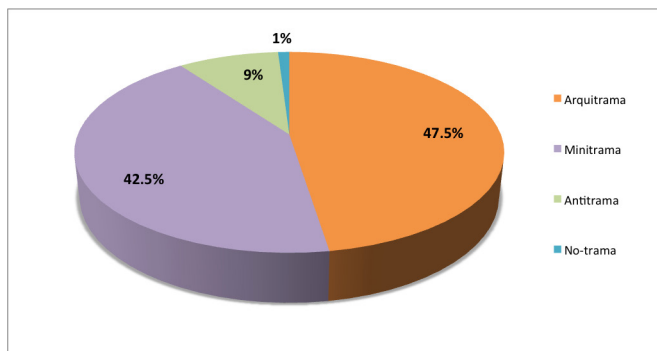
Lo que esta figura nos ayuda a reiterar y comprender es que los modelos no son categorías herméticas ni mutuamente excluyentes. Como podemos observar, en la mayoría de los casos se identifican elementos de distintos esquemas operando simultáneamente, en algunas instancias incluso de forma aparentemente contradictoria. Por ejemplo, en casos donde existen múltiples personajes principales, uno de ellos puede exhibir el protagonismo activo típico de la arquitrampa, mientras otro puede alinearse más con el protagonismo pasivo o reactivo de la minitrampa (“Tres Marías”, “Gestación”, “Tercer Mundo”).

La misma situación se puede presentar con los niveles de conflicto que prioriza cada modelo; externo para el diseño clásico, interno o interpersonal en la minitrampa. En la práctica, las narrativas los pueden combinar a tal grado que es difícil argumentar cuál es el predominante, tal como nos demuestran largometrajes como “El Camino” o “El Regreso”, donde sus personajes enfrentan oposición no sólo de su contexto físico (el arduo y peligroso viaje de la migración; una sociedad violenta y burocrática), sino también de las presiones, temores y traumas de su ámbito interno.

Aún más, rasgos como el “tiempo lineal” o la “realidad coherente y causal” que McKee coloca en la categoría del diseño clásico, son lo suficientemente amplios o generales como para aplicar también a una gran cantidad de narrativas, incluidas varias que por otra cuenta no serían catalogables como “arquitrampas” (“Del amor y otros demonios”, “Agua fría de mar”, “A ojos cerrados”). En todo caso, al contabilizar el total de las características identificadas (120 en total) y

cuántas de ellas pertenecen a cada modelo, nos damos cuenta que, en su generalidad, la muestra analizada tiende al balance entre las características de la minitrama y el diseño clásico, con una leve dominancia de este último modelo. Los rasgos propios de la antitrama y la no-trama son una minoría, con una presencia del 9% y el 1% respectivamente.

FIGURA 3: PORCENTAJE DE CARACTERÍSTICAS PRESENTES, POR MODELO



Fuente: Elaboración propia

A su vez, el análisis presentado en la Figura 1 se puede depurar para que nos muestre cuántas características de cada modelo están presentes en las distintas obras (ver Figura 3). Esto también nos ayuda a visualizar el “peso relativo” que tienen los modelos en la composición de cada relato. Así, por ejemplo, se puede observar como las dos películas de Miguel Gómez, “El Sanatorio” y “El Fin”, muestran una marcada influencia de la arquitrama (6 de 7 rasgos), y mucho menos de la minitrama (1 de 5); lo cual es esperable por los géneros que el autor explora en esas obras. También podríamos constatar como “La Región Perdida” -que esencialmente es un juego narrativo que cuestiona y difumina las fronteras entre realidad y ficción- muestra un predominio de los rasgos de la antitrama (4 de 4); un modelo que prioriza justamente ese tipo de subversiones.

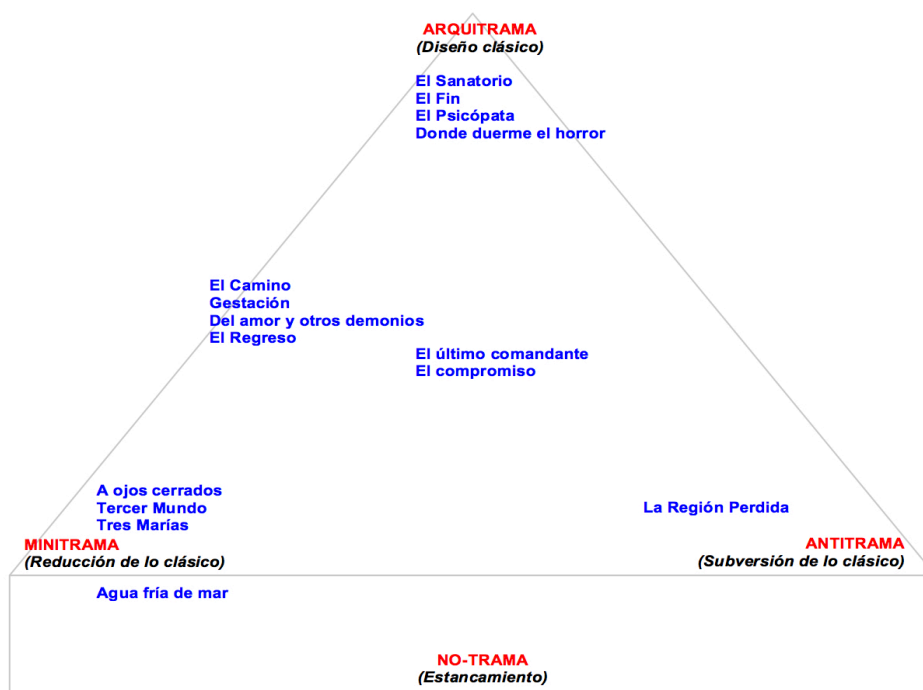
FIGURA 4: CANTIDAD DE CARACTERÍSTICAS DE LOS MODELOS, POR OBRA DE LA MUESTRA

Título	ARQUITRAMA	MINITRAMA	ANTITRAMA	NT
EL CAMINO	5	4		
EL PSICOPATA	5	2		
LA REGIÓN PERDIDA	1	4	4	
GESTACIÓN	4	4		
TERCER MUNDO	2	4	1	
DEL AMOR Y OTROS DEMONIOS	4	4		
DONDE DUERME EL HORROR	5	2		
A OJOS CERRADOS	3	4		
EL ÚLTIMO COMANDANTE	4	4	2	
AGUA FRIA DE MAR	2	5		1
EL SANATORIO	6	1	1	
EL REGRESO	4	3		
EL COMPROMISO	3	4	2	
EL FIN	6	1		
TRES MARIAS	3	5	1	

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, podemos partir de estos datos para ensayar una ubicación aproximada de las obras dentro de las coordenadas del diseño narrativo que conforman los modelos (ver Figura 5). Esta visualización nos permite apreciar lo que se mencionó anteriormente sobre que la mayoría de los casos de estudio (11 de 15) se encuentran en algún punto sobre el eje de la arquitrama-minitrama. Se distinguen de esta tendencia cuatro obras: El caso ya apuntado de “La Región Perdida” y su perfil de “antitrama”; “El último comandante” y “El compromiso”, que exhiben características significativas de los tres modelos y se ubican en un punto medio entre los ejes; y “Agua fría de mar”, cuyo abordaje minimalista hacia el conflicto y el cambio de la situación dramática de sus personajes centrales la coloca entre la minitrama y la no-trama.

FIGURA 5. UBICACIÓN DE CASOS DE ESTUDIO DENTRO DE LAS COORDENADAS DE DISEÑO NARRATIVO



Fuente: Elaboración propia, basada en McKee.

Charles Ramírez-Berg (2007) propone una forma similar a la de McKee para comprender lo que él llama “estructuras alternativas”. Estas son propuestas que difieren de “lo convencional”, en el sentido que rompen con los principios narrativos de linealidad, unidad, transparencia, economía y claridad en los que se basa el diseño clásico. Así pues, el autor plantea diferentes tipos de estructuras que son *alternativas en relación al modelo tradicional*, y las agrupa en tres

categorías: (i) las que difieren en cuanto a su manejo del protagonista; (ii) su utilización del tiempo y presentación de eventos; y (iii) en cuanto a su abordaje de la subjetividad, la causalidad y la auto-referencia (6-28).

Aunque la taxonomía de Ramírez-Berg toca varios de los conceptos englobados en los modelos narrativos que presenta McKee, se trata de una clasificación que ofrece un mayor nivel de especificidad: se enfoca únicamente en propuestas que *difieren* del modelo clásico; y que alcanzan esa distinción a través de características concretas que se manifiestan en su *discurso*, es decir, la organización de su material narrativo. A continuación se resume la propuesta del autor.

Tramas que difieren del modelo clásico en cuanto a su manejo del protagonista:

a) *La estructura polifónica*: este tipo de narrativa presenta múltiples personajes, en contraste al protagonista único del modelo clásico. Se caracteriza por la interacción -en una misma locación principal- de varias voces, conciencias, o visiones de mundo, ninguna de las cuales unifica o es superior a (o tiene más autoridad que) las otras.

b) *La estructura paralela*: al igual que el tipo anterior, esta estructura utiliza múltiples protagonistas con sus propios perfiles y objetivos, pero se distingue por no presentarlos en conjunto, sino en diferentes espacios y temporalidades.

c) *La estructura ramificante o de “múltiples personalidades”*: esta variante también presenta varias líneas narrativas, en donde los múltiples protagonistas son diferentes versiones del mismo personaje. Se trata de una estructura típica de las narrativas interactivas, o de género fantástico o de ciencia ficción donde un evento anormal o mágico genera la bifurcación de una línea narrativa hacia múltiples realidades alternas.

d) *La estructura de cadena*: este tipo de trama se caracteriza por ser una concatenación de capítulos o “viñeta” narrativas, que pueden o no estar relacionadas entre sí, y donde no hay un protagonista central. La diferencia principal con la estructura polifónica es de carácter sintáctico: las líneas narrativas no se entretajan, sino que la historia de cada personaje se presenta de forma completa, por turno.

Tramas que difieren del modelo clásico en cuanto a su utilización del tiempo y presentación de los eventos:

e) *La estructura en reversa*: como su nombre lo indica, se trata de una variante del discurso filmico donde los eventos se presentan en orden cronológicamente inverso. Este entramado en reversa llama la atención y enfatiza la cadena causal en una forma en que el modelo clásico no lo hace, pues su enfoque en las consecuencias de las acciones hacen de la causalidad la temática *de facto* de este tipo de textos.

f) *La estructura de bucle (“loop”)*: en este tipo de trama, un personaje repite una misma acción principal. Como lo caracteriza Ramírez-Berg, responde a una lógica de “seguir haciendo algo hasta que salga bien”. Los protagonistas de estas historias cumplen con el precepto clásico de enfrentar una serie de obstáculos que van desarrollando al personaje; sólo que en este caso se trata de variaciones del mismo obstáculo, enfatizando una lucha interna en donde el personaje debe superar un defecto de su carácter.

g) *La estructura de perspectivas múltiples*: Mientras que el modelo clásico evita (salvo en géneros específicos) repetir un mismo evento, estos textos se estructuran a partir de uno o varios eventos que se presentan varias veces, y desde el punto de vista de distintos personajes. Esto se hace para generar una representación integral y acumulativa de un determinado contexto narrativo.

h) *La estructura convergente*: Como otras tramas de esta taxonomía, la estructura convergente incluye múltiples líneas narrativas con sus respectivos personajes, pero en este caso dichas líneas intersecan de manera decisiva en un punto específico. Como en la categoría anterior, se muestra un evento desde varias perspectivas, pero esta trama se distingue por hacer del evento repetido el principio organizador y núcleo dramático de toda la obra.

i) *La estructura “revuelta”*: en esta variante, la secuencia de eventos se desordena deliberadamente, según el deseo creativo del autor. Esta organización no-lineal de los eventos no transgrede la lógica de causa-efecto, sino que la suspende momentáneamente, para ser ensamblada luego por un espectador competente.

Tramas que difieren del modelo clásico en cuanto a su abordaje de la subjetividad, la causalidad y la auto-referencia:

j) *La estructura subjetiva*: esta trama se caracteriza por narrar la historia desde la perspectiva interna de un personaje. Contrario al modelo clásico que privilegia la representación objetiva e impersonal de los eventos, esta estructura provee un directo acceso audiovisual a la esfera subjetiva de los personajes: sus pensamientos, fantasías, recuerdos, sueños, etc.

k) *La estructura existencialista/minimalista*: en contraste directo con las convenciones del modelo clásico, esta trama minimiza la presencia y la función de los objetivos como el principio organizador de la narrativa. Sin un objetivo claro, la cadena causal se diluye y se reduce también la necesidad de exponer información para la interpretación clara y uniforme de la historia.

l) *La estructura meta-narrativa*: se trata de narrativas filmicas que aluden precisamente al acto de la narración filmica. Incluye no solo los relatos que utilizan una producción de cine como su ambientación, o que emplean el recurso de film-dentro-del-film. La categoría meta-narrativa plantea preguntas ontológicas sobre la naturaleza del medio, su función, posibilidades y limitaciones.

Al contrastar la muestra de estudio con la tipología expuesta por el autor, lo primero que salta a la vista es que no todos los relatos hallan cabida dentro de ésta:

FIGURA 6: PRESENCIA DE LAS TRAMAS ALTERNATIVAS DE RAMÍREZ-BERG EN LAS OBRAS DE LA MUESTRA

Título de la obra	Género(s) según fuentes en línea	Género(s) según análisis personal
El Camino	Drama	Drama/Drama Social Road Movie (película de carretera)
El Psicópata	Acción	Crimen/Investigativo Thriller (suspense)
La Región Perdida	No se especifica	Biopic Docudrama Crimen/Investigativo Thriller (suspense) Metacinema
Gestación	Drama	Comedia dramática, Coming-of-age (alcance de madurez)
Tercer Mundo	Comedia	Comedia Ciencia Ficción Fantasía
Del amor y otros demonios	Drama	Drama Romance Adaptación literaria
Donde duerme el horror	Horror/Terror	Horror/Terror
A ojos cerrados	Drama	Comedia dramática Road Movie (película de carretera)
El último comandante	Drama	Drama Docudrama
Agua fría de mar	Drama	Drama
El Sanatorio	Horror/Terror Comedia Falso Documental	Horror/Terror Comedia Falso Documental
El Regreso	Drama	Comedia dramática Comedia romántica
El Compromiso	Drama	Drama Metacinema
El Fin	Comedia Ciencia Ficción Fantasía	Comedia Ciencia Ficción Fantasía Película de Catástrofe
Tres Marías	Drama/Drama Social	Drama/Drama Social

Fuente: Elaboración propia.

La categoría alternativa que más se presenta en este análisis es la que difiere del modelo tradicional en cuanto a *su uso particular del protagonismo*. Dentro de esa categoría general, podemos encontrar 3 instancias de *estructura paralela* (“La Región Perdida”, “Tercer Mundo” y “El último comandante”), donde el relato se estructura a través de múltiples protagonistas con distintos objetivos, en diferentes espacios y/o tiempos. La *estructura polifónica* también es representada por 2 obras que se enfocan en la interacción de múltiples personajes dentro de una misma ambientación principal (el barrio de “Tres Marías”; el

hotel de “Donde duerme el horror”). Asimismo, “Tres Marías” emplea también la *estructura de cadena*, pues su trama se organiza como una yuxtaposición de 3 bloques narrativos que cuentan la misma serie de eventos que suceden en una noche, pero desde el punto de vista de distintos personajes.

Esto, a su vez, demuestra un abordaje alternativo de la *presentación de eventos*, (específicamente la *estructura de perspectivas múltiples*) y hace de “Tres Marías” la propuesta más compleja y divergente del patrón clásico desde este esquema de análisis. Finalmente, en la categoría de manejo alternativo de la *subjetividad, causalidad y autoreferencia*, encontramos 2 ejemplos de *estructura metanarrativa* (“El Compromiso” y el caso ya mencionado de “La Región Perdida”), las cuales utilizan el recurso de “narración dentro de la narración” como figura retórica para comentar sobre temas como la realidad, el destino o el oficio mismo de narrar. Completan el cuadro 2 casos de *estructura existencialista/minimalista*, que se relaciona directamente con los conceptos de minitrama y no-trama expuestos por McKee. En obras como “El Camino” y “Agua fría de mar”, los principios clásicos del impulso causal, la sobre-exposición y la claridad narrativa son reducidos significativamente, a favor de propuestas más dilatadas, observacionales y abiertas a interpretación.

Pasando ahora al tema de los géneros cinematográficos, es necesario señalar que aunque no existe una definición única y estable sobre este concepto, lo podemos comprender a partir de la noción de *convenciones compartidas*. Estos rasgos prominentes y reiterativos pueden ser de diversa índole: las convenciones *temáticas*, que son ideas y premisas típicas que determinan la acción de un grupo de obras; las convenciones de *efecto*, que se distinguen por la reacción emocional específica que buscan causar en su audiencia; las convenciones de *trama*, que se refiere a estructuras narrativas específicas, personajes en funciones determinadas y líneas argumentales recurrentes; las convenciones *audiovisuales*, que son aspectos estilísticos que se repiten a través de los textos; y las convenciones de *iconografía*, que tiene que ver con objetos, ambientaciones y figuras que se llegan a relacionar estrechamente con una categoría de obras (Bordwell & Thompson 319-320).

Esta tabulación combina la perspectiva crítica y personal del analista con la dimensión pública y colectiva que caracteriza la identificación de los géneros cinematográficos. Por un lado, se anota el género especificado para cada una de las obras según fuentes en línea como el sitio oficial de las películas (si está disponible); Wikipedia; y el portal “*Internet Movie Database*” (IMDb), una de las principales bases de información sobre cine y video a nivel mundial, nutrida tanto por autores como usuarios registrados. Asimismo, esta información se contrasta y se complementa con el criterio personal del analista:

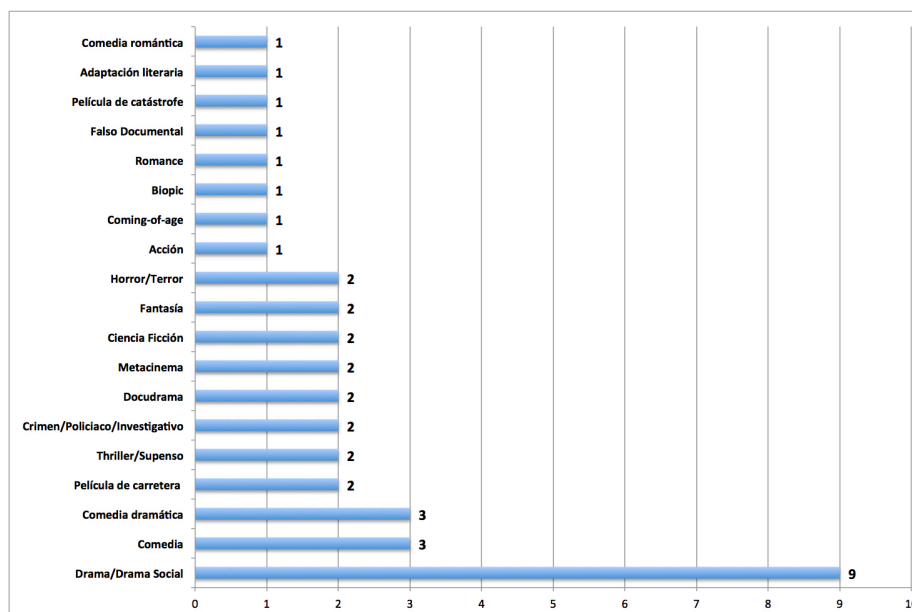
FIGURA 7: CATEGORIZACIÓN DE LAS OBRAS DE LA MUESTRA POR GÉNERO NARRATIVO

Título de la obra	Género(s) según fuentes en línea	Género(s) según análisis personal
El Camino	Drama	Drama/Drama Social Road Movie (película de carretera)
El Psicópata	Acción	Crimen/Investigativo Thriller (suspense)
La Región Perdida	No se especifica	Biopic Docudrama Crimen/Investigativo Thriller (suspense) Metacinema
Gestación	Drama	Comedia dramática, Coming-of-age (alcance de madurez)
Tercer Mundo	Comedia	Comedia Ciencia Ficción Fantasía
Del amor y otros demonios	Drama	Drama Romance Adaptación literaria
Donde duerme el horror	Horror/Terror	Horror/Terror
A ojos cerrados	Drama	Comedia dramática Road Movie (película de carretera)
El último comandante	Drama	Drama Docudrama
Agua fría de mar	Drama	Drama
El Sanatorio	Horror/Terror Comedia Falso Documental	Horror/Terror Comedia Falso Documental
El Regreso	Drama	Comedia dramática Comedia romántica
El Compromiso	Drama	Drama Metacinema
El Fin	Comedia Ciencia Ficción Fantasía	Comedia Ciencia Ficción Fantasía Película de Catástrofe
Tres Marías	Drama/Drama Social	Drama/Drama Social

Fuente: Elaboración propia.

La Figura 8 resume los datos de la tabulación anterior, visualizando la cantidad de categorizaciones para cada género. Nótese que una misma obra puede ser catalogada como exponente de múltiples géneros, en cuyo caso la película se cuantifica en todas las categorías citadas. Sin embargo, en aquellos casos en donde las fuentes externas y el criterio del analista coinciden en la identificación de un género particular (casos resaltados en negrita), se contabiliza como una sola categorización. Por ejemplo: “El Camino” está clasificada como “drama” por la fuente externa; y como “drama/drama social” y “road movie (película de carretera)” por este estudio. Como hay una coincidencia entre las fuentes para el género de “drama/drama social”, la obra se cuenta como 1 caso de esa clasificación, y como 1 caso del de “película de carretera”.

FIGURA 8: CANTIDAD DE CATEGORIZACIONES POR GÉNERO NARRATIVO



Fuente: Elaboración propia.

Como se puede observar, la categorización dominante en la muestra pertenece al género cinematográfico del *drama*, cuya característica central es su exploración realista de temas y conflictos cotidianos, con un marcado acento en las problemáticas interpersonales y sociales. Esta preeminencia del drama puede considerarse normal, tomando en cuenta que se trata de un género que, *en principio*, es menos costoso y complejo de producir que otros de “alto concepto” como la ciencia ficción o la fantasía, por ejemplo.

Otro aspecto que puede ayudar a entender esta tendencia es el papel histórico que ha tenido el cine en Latinoamérica como agente de visibilización y reflexión sobre las grandes problemáticas y causas sociales que afectan a la región (ver: Burton-Carvajal; Chanan). Hacer cine en nuestro continente ha sido, y continúa siendo, un lujo. Es por ello que tanto la conceptualización ideológico-narrativa de los proyectos, como el limitado apoyo disponible a estos, han estado tradicionalmente influenciados por criterios imperantes de valor o utilidad social. En esa lógica, el género del drama se puede ver como una “opción segura” en cuanto a costos de producción, posibilidades de distribución y financiamiento, y recepción crítica y de la audiencia.

No obstante, con el incremento en la producción también comienza a aumentar la variedad de la oferta narrativa. Pese al predominio del drama, los textos de la muestra evidencian rasgos de más de 10 otros géneros. Aquí resaltan los esfuerzos de autores como César Caro, Adrián y Ramiro García, y Miguel Gómez, con propuestas narrativas mucho menos comunes en nuestro

cine, como la comedia, el horror, y la incorporación de elementos de fantasía y ciencia ficción en sus relatos.

Reflexión final

Este artículo dio inicio con una pregunta: ¿Qué tipo de historias cuenta el cine de ficción costarricense? En lo que respecta a la muestra de este estudio, su análisis revela que se trata de narrativas ubicadas predominantemente en las coordenadas del diseño clásico, sobre un eje que va desde su versión más paradigmática (arquitrama) hacia la reducción de ese referente principal (minitrama). Se trata de relatos comúnmente lineales, causales, y de narración no obstructiva, con personajes activos impulsados por el deseo o la necesidad de alcanzar un objetivo. Al mismo tiempo, vemos como una mayoría de estas historias privilegian el protagonismo compartido entre varios personajes, el conflicto interpersonal y los finales abiertos a la interpretación del público. Otro de los rasgos prevalecientes de la muestra es la intención de representar a sus mundos de forma realista y verosímil, lo cual se refleja en una marcada tendencia hacia el género narrativo del drama. Encontramos también algunos relatos divergentes del patrón tradicional; obras que experimentan con la estructuración de su contenido en la trama, y/o que optan por tratamientos menos realistas y más subjetivos o meta-narrativos.

Se puede argumentar, entonces, que se trata de una muestra “equilibrada” en cuanto a su distribución dentro del ámbito de modelos de narración del cine de ficción; quizás no en el número de casos de cada modelo, pero sí en cuanto a que las y los autores no se encasillan dentro de un único esquema, y exploran las distintas posibilidades expresivas de *todos* los modelos. Esta diversidad es sin duda un rasgo positivo para una industria y un mercado como el costarricense. No obstante, debemos recordar que esta investigación retrata un momento específico en la historia del cine de ficción del país que concluyó hace ya siete años. Desde entonces, este tipo de producciones han continuado en aumento y alcanzado éxitos comerciales y críticos sin precedentes en nuestra historia. Por esta razón, es necesario continuar también con esfuerzos de análisis similares a éste, con el fin de actualizar nuestro conocimiento sobre los usos narrativos que operan en nuestro cine de ficción en diferentes momentos, y permitir con ello la comparación de resultados para entender su evolución en el tiempo.

Lo que podría verse como una abstracción académica en realidad tiene una serie de implicaciones prácticas. Como lo apunta McKee, la narración cinematográfica rara vez es un producto fortuito. Aunque elementos como la pasión, la inspiración y la serendipia son centrales al proceso creativo, la concreción de estos en el relato fílmico implica también un arduo proceso de reflexión, análisis y oficio: “El guionista revisa una y otra vez su idea original, haciendo que parezca que la película fue creada por una espontaneidad instintiva, a pesar de saber cuánto esfuerzo y artificialidad necesitó para parecer natural y sin esfuerzo” (38). En ese proceso más racional y metódico de desarrollo de la propuesta narrativa, la investigación y la información son claves. Infinidad de interrogantes

pueden surgir en esta etapa: ¿Qué tipo de historia o experiencia quiero ofrecer? ¿Qué aspectos debo tener en cuenta para lograr ese objetivo? ¿Alguien lo ha hecho ya? ¿Cómo lo hizo? ¿Cuáles tendencias rigen la oferta y demanda narrativa de mi contexto? ¿De qué forma puedo hacer algo similar, mejor, o distinto? ¿Existen vacíos o nichos que pueda aprovechar? Trabajos como este pretenden ofrecer algunas referencias o puntos de partida que ayuden a personas interesadas a responderse este tipo de preguntas y a formular sus proyectos narrativos con mayor precisión y seguridad.

Para ese mismo fin, los datos e ideas que arroja el presente estudio pueden contrastarse y complementarse a través de futuras líneas de investigación, tanto a nivel académico como profesional. Nuevas iniciativas pueden ahondar en la *dimensión política* del proceso creativo, indagando las formas en que las ideologías y criterios de apoyo (estatal, transnacional, privado) influyen en el desarrollo de propuestas narrativas y en la oferta general de nuestro cine de ficción nacional.

Otras, en cambio, podrían enfocarse en *aspectos comerciales y de difusión*; estudiando las relaciones existentes entre los perfiles narrativos de las obras y datos como asistencia del público a salas, recaudación, premios, y distribución a través de distintos espacios, medios y plataformas. Pero quizás uno de las líneas más urgentes y provechosas de investigación es la de *análisis de audiencias*: estudios que nos permitan comprender mejor las múltiples formas en que los públicos consumen, perciben y apropian los relatos cinematográficos de ficción.

Un acopio de estos conocimientos, generados y articulados por una comunidad interesada de practicantes y estudiosos, representaría un insumo invaluable para el auto-reconocimiento y el desarrollo continuo de nuestro pujante campo audiovisual.

Obras citadas

- Bermúdez, José (CCPC). Entrevista telefónica. 13 de Abril, 2016. Impreso.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Londres: Routledge, 1985. Impreso.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin. *Film Art: an introduction (Eighth Edition)*. Londres: McGraw-Hill, 2004. Impreso.
- Burton-Carvajal, Julianne. "South American Cinema". *The Oxford Guide to Film Studies*. Eds John Hill y Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. 578-594. Impreso.
- Chanan, Michael. "Latin American Cinema: From Underdevelopment to Postmodernism". *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Eds. Stephanie Dennison & Song Hwee Lim. Londres: Wallflower Press, 2006. 38-51. Impreso.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film*. Londres: Cornell University Press, 1978. Impreso.
- Cortés, María Lourdes (Cinergia). Entrevista personal. 29 de Marzo, 2016.
- McKee, Robert. *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial, 1999. Impreso.
- Ramírez-Berg, Charles "A taxonomy of alternative plots in recent films: classifying the 'Tarantino effect'". *The Free Library* (2006). 1-31. Web.

- Rosen, Philip. "History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and some problems in the study on national cinemas". *Theorising National Cinema*. Eds. Valentina Vitali y Paul Willemen. Londres: British Film Institute (BFI), Palgrave Macmillan, 2008. 17-28. Impreso.
- Willemen, Paul. "The National Revisited". *Theorising National Cinema*. Eds. Valentina Vitali y Paul Willemen. Londres: British Film Institute (BFI), Palgrave Macmillan, 2008. 29-43. Impreso.

Filmografía

- El Camino*. Directora: Ishtar Yasin. Producciones Astarté. 2008. Fílmico.
- El Psicópata*. Director: Luis Mena. Producciones Cineacos. 2008. Fílmico.
- La Región Perdida*. Director: Andrés Heidenreich. Área 51 Producciones Cinematográficas. 2008. Fílmico.
- Gestación*. Director: Esteban Ramírez. Producciones Cinetel. 2009. Fílmico.
- Tercer Mundo*. Director: César Caro. Películas Plot. 2009. Fílmico.
- Del amor y otros demonios*. Directora: Hilda Hidalgo. CMO Producciones. 2010. Fílmico.
- Donde duerme el horror*. Directores: Adrián y Ramiro García. Producciones La Zaranda. 2010. Fílmico.
- A ojos cerrados*. Director: Hernán Jiménez. Miel y Palo Films. 2010. Fílmico.
- El último comandante*. Directores: Isabel Martínez y Vicente Ferraz. Tres Mundos Producciones. 2010. Fílmico.
- Agua Fría de Mar*. Directora: Paz Fábrega. Temporal Films. 2010. Fílmico.
- El Sanatorio*. Director: Miguel Gómez. Atómica Films. 2010. Fílmico.
- El Regreso*. Director: Hernán Jiménez. Miel y Palo Films. 2011. Fílmico.
- El Compromiso*. Director: Óscar Castillo. Producciones OC. Costa Rica, 2011. Fílmico.
- El Fin*. Director: Miguel Gómez. Atómica Films. 2012. Fílmico.
- Tres Marías*. Director: Francisco González. Oveja Negra Producciones. 2012. Fílmico.